



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Fantastyka i realizm

Author: Krzysztof Uniłowski

Citation style: Uniłowski Krzysztof. (2014). Fantastyka i realizm. W: E. Bartos, D. K. Chwolik, P. Majerski, K. Niesporek (red.), "Literatura popularna. T. 2, Fantastyczne kreacje światów" (S. 15-28). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

KRZYSZTOF UNIŁOWSKI
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Fantastyka i realizm

Science fiction to najbardziej wyrazista konwencja polskiej literatury fantastycznej w okresie od roku co najmniej 1956 po rok 1989. Z pozoru takiemu twierdzeniu nie można nic zarzucić¹. Tyle tylko, że sama przynależność SF do szeroko pojętej literackiej fantastyki nie jest znowu tak oczywista, jak się zwykło uważać.

Problem można zauważyć już na poziomie terminologii. Przyjmujemy, że określenie „fantastyka naukowa” dość ściśle odpowiada angielskiemu *science fiction*, a przecież to drugie nie ma nic wspólnego z żadną fantastyką! Jak wiadomo, pojęcie *science fiction* (początkowo

¹ Dzieje polskiej literatury *science fiction* również przemawiają za wyróżnieniem takiego przedziału czasowego. Jakkolwiek na pierwszą połowę lat pięćdziesiątych przypadają debiuty książkowe Stanisława Lema (1921–2006) oraz duetu autorского Andrzeja Trepi i Krzysztofa Borunia, to w ramach realizmu socjalistycznego, forującego współczesną tematykę, nie mogło być mowy o rozwoju fantastyki naukowej na szerszą skalę. Nieprzypadkowo też Stanisław Lem musiał bronić swojej obecności na scenie literackiej w kilku polemikach (na przykład z Andrzejem Kijowskim). Zob. S. LEM: *Imperializm na Marsie*. „Życie Literackie” 1953, nr 3; IDEM: *Uchylam przyłbicy*. „Życie Literackie” 1954, nr 7. Gwoli ścisłości, również bezpośrednio po roku 1956 polska fantastyka naukowa rozwijała się dość niemrawo, jakkolwiek na przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych przypada druk najsłynniejszych utworów Lema. Dowodząc własnego wkładu w budowę socjalistycznego modelu kultury i przywołując przykłady radzieckie, rodzimi sympatycy SF musieli się zmagać z nieufnością decydentów wobec konwencji rozwijającej się głównie w kręgu anglosaskim, zwłaszcza amerykańskim. Przełomowa dla polskiej fantastyki naukowej była dopiero druga połowa lat sześćdziesiątych, kiedy to między innymi Lech Jęczyński doprowadził do uruchomienia przez Wydawnictwo Iskry serii „Fantastyka – Przygoda”. Od tego czasu fantastyka stała się wiodącą konwencją polskiej literatury popularnej, utrzymała tę pozycję co najmniej do końca lat osiemdziesiątych. W ostatniej dekadzie XX wieku *science fiction* w Polsce wyraźnie ustąpiło pola nowemu faworytowi czytelników, literaturze *fantasy*.

scientifiction) ukuł i spopularyzował w latach dwudziestych minionego stulecia Hugo Gernsback (1884–1967), pochodzący z Luksemburga amerykański wynalazca, biznesmen (parał się motoryzacją i telekomunikacją), redaktor oraz (niezbyt utalentowany) pisarz. Gernsback wydawał między innymi przeznaczone dla szerokiego odbiorcy magazyny na temat nowinek naukowych i technologicznych. Materiały urozmaicał tekstami literackimi, podejmującymi podobną problematykę. A ponieważ cieszyły się one sporym powodzeniem, wpadł na pomysł założenia czasopisma zawierającego wyłącznie tego typu opowieści. W kwietniu 1926 roku w premierowym numerze słynnego „Amazing Stories” tak pisał o promowanej przez siebie formule popularnej literatury:

a magazine of „Scientifiction” is a pioneer in its field in America. By „scientifiction” I mean the Jules Verne, H.G. Wells, and Edgar Allan Poe type of story – a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision².

Wskazując na protoplastów *scientifiction* (Verne’a, Wellsa, Poego), Gernsback definiował nową formułę jako „czarujący romans zmieszany z prawdą naukową i proroczą wizją”. Nowy „gatunek” miał być zatem połączeniem romansowej opowieści, popularnonaukowego wykładu i futurologicznej spekulacji, harmonijnie kojarzyć różne władze (i różne „tryby” narracyjno-poznawcze), które w kulturze nowoczesnej, co najmniej od romantyzmu, zazwyczaj pozostawały z sobą w konflikcie. W momencie swoich narodzin *science fiction* obiecywała zatem zniesienie sprzeczności między „czuciem i wiarą” oraz „szkiełkiem i okiem”. Wszelako z punktu widzenia genealogii literackiej najważniejsza wydaje się tu kategoria *romance*, w tradycji anglosaskiej oznaczająca typ opowieści traktującej o przygodach niezwyklej postaci i będącej domeną fantazji nieskrępowanej regułami prawdopodobieństwa. W XVIII wieku tak pojętemu (dawnemu) romansowi wypowiedziała wojnę nowoczesna *novel*, wysuwająca na pierwszy plan bohaterów wpisanych w szerokie społeczne tło oraz przywiązująca ogromną wagę do własnej obyczajowej i psychologicznej wiarygodności³. Kwalifikacja

² H. GERNSBACK: *A New Sort of Magazine*. „Amazing Stories” 1926, no. 1. Termin *science fiction* Gernsback wprowadził kilka lat później, w czerwcu 1929 roku, na łamach „Science Wonder Fiction”. Zob. R.P. JASIŃSKI: *Science fiction. Szkic z dziejów literatury popularnej w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii*. Wrocław 1986, s. 17–18.

³ W swojej „archetypowej” klasyfikacji rodzajów i gatunków literackich Northrop Frye pisał: „Podstawowa różnica między powieścią a romansem tkwi w kon-

charming – dodajmy – wskazuje, że oddziaływanie takiej opowieści – co również wydaje się związane z romansem – wiąże się z estetyczną siłą pozwalającą oczarować, uwieść, zniewolić odbiorcę, tak by „zapominał o bożym świecie” i bez reszty zatopił się w alternatywnej, wymyślonej rzeczywistości...

Właśnie jako szczególny przypadek tego, co Anglosasi nazywają *romance*, *science fiction* byłaby spokrewniona z różnymi odmianami literatury fantastycznej. Przypomnijmy jednak, że Gernsback wymienił trzech prawodawców SF: Verne’a, Wellsa i Poego. Co najmniej jednego z nich trudno zaliczyć do romansopisarzy. Swoje najślawniejsze powieści Herbert George Wells (1866–1946) wydał wprawdzie na przełomie XIX i XX wieku (*Wehikuł czasu* – 1895), wszelako największym autorytetem na całym świecie cieszył się właśnie w okresie międzywojennym. Choćby z powodu ogromnej estymy, jaką darzył realistyczną powieść wiktoriańską, oraz przywiązania do dziewiętnastowiecznego sposobu pojmowania zadań pisarskich, wysuwającego na plan pierwszy zobowiązania społeczne⁴, wypada powiedzieć, że Wells „was not the romancer, he was the novelist”!

Można by założyć, że powołując się na Wellsa, Gernsback po prostu chciał się podeprzeć autorytetem angielskiego pisarza. Bez wątpienia autor *Wojny światów* (1898), dziennikarz, prozaik, publicysta, eseista dał wzorzec takiego pisarza SF, który atrakcyjne czytelniczko fabuły łączy z troską o przyszłość cywilizacji czy też snuje spekulacje na temat takiego porządku społecznego, w ramach którego wyeliminowano by znane nam patologie. Wells to również autor traktatów o idealnym, socjalistycznym społeczeństwie (*A Modern Utopia*, 1905; *Ludzie jak bogowie*, 1923) czy futurologicznych esejów (*Anticipation*, 1901; *The Discovery of the Future*, 1902). Dzięki temu pisarzowi już w swojej wczesnej fazie fantastyka naukowa zyskała nachylenie nie tylko scjencyczne czy technologiczne, lecz także – społeczne. Zajmujący tak bardzo Fredrica Jamesona związek między *science fiction* oraz (społeczno-politycznym) potencjałem kreowania utopii (lub antyutopii)⁵, zarodkowo obecny w twórczości wcześniejszych pisarzy (Mary

cepcji postaci. Bardziej niż »prawdziwych ludzi« romansopisarz usiłuje stworzyć wystylizowane figury, które zbliżają się do psychologicznych archetypów. Tak więc w romansie możemy odnaleźć jungowskie *libido*, Animę oraz Cień upostaciowione, odpowiednio, przez bohatera, bohaterkę oraz ich przeciwnika. Dlatego romans tak często rozbłyскуje żarem upodmiotawiającej mocy, którego brakuje powieści, i dlatego też w obręb romansu stale się wkrada alegoryczna dyspozycja”. N. FRYE: *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Ed. R.D. DENHAM. Toronto 2007, s. 303, tłum. – K.U.

⁴ Por. B. BAŁUTOWA: *Powieść angielska XX wieku*. Warszawa 1983, s. 17–18.

⁵ Por. F. JAMESON: *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*. Przeł. M. PŁAZA, M. FRANKIEWICZ, A. MISZK. Kraków 2011.

Shelley, Jules Verne, wspomnijmy też Mickiewiczowski projekt *Historii przyszłości*), znalazł w pisarstwie Wellsa bardzo wyrazistą i świadomą, wręcz wzorową realizację.

Dla tradycji wellsworthskiej, która w obrębie *science fiction* wyznacza jej wariant problemowy, „ambitny”, „spekulatywny”⁶, punktem odniesienia pozostał dziewiętnastowieczny wzorzec pisarza-autorytetu, autorytetu, dodajmy, związanego z całością życia społecznego, a nie tylko z kwestiami etycznymi. Jak pamiętamy z rozprawy Michała Głowińskiego⁷, autorytet pisarza (i opowiadacza odautorskiego) wynikał stąd, że wyrażał on normy przez całą ówczesną publiczność uznawane za powszechnie obowiązujące, sankcjonując w ramach literackiego świata niepowątpiewalny charakter tych norm. Dlatego też literatura *science fiction* zachowała najważniejsze własności dziewiętnastowiecznego realizmu, a więc moralizatorską postawę nadrzędnego podmiotu, dla którego powieściowa rzeczywistość okazuje się w pełni przejrzysta, natomiast system wartości i ocen, którego sam podmiot będzie depozytariuszem, ma charakter uniwersalny. Dalej, nawet najbardziej zróżnicowane wypowiedzi postaci są podporządkowane relacji zewnętrznego opowiadacza, weryfikowane i scalane w jej ramach. Wreszcie, zakłada się tu jedność wiedzy i pełną homologię kompetencji nadawcy i oczekiwań odbiorcy. Jeśli więc pisarz występuje w roli nauczyciela, wychowawcy czy choćby popularyzatora (wiedzy), to w takim zakresie, jaki jest aprobowany i oczekiwany przez czytelnika...

Oczywiście, była to postawa mocno spóźniona – pisarze dwudziestowieczni funkcjonowali w ramach kulturowego rozwarstwienia, które było skutkiem zarówno postępującej emancypacji publiczności masowej, jak i coraz dalej idącego rozkładu jedności nowoczesnej wiedzy. Aspiracje pisarzy SF, którzy nie zadowalali się rolą dostawców rozrywki, mogły być potraktowane poważnie jedynie przez drobną część publiczności – tę mianowicie, której nie zrażały związki *science fiction* z obszarem literatury popularnej, która czuła się związana z poświeceniowym projektem technologicznego progresu i którą raził ekstre-

⁶ W odczycie z roku 1957 amerykański pisarz Robert A. Heinlein zaproponował, aby skrót SF rozumieć jako *speculative fiction*. Heinlein, należący do grupy pisarzy pragnących uwolnić *science fiction* od łatki literatury rozrywkowej, chciał w ten sposób podkreślić, że twórców SF zajmuje całkiem poważnie rozumiana kombinatoryka możliwego, zwłaszcza jeśli chodzi o zagadnienia społeczne. Zob. R.A. HEINLEIN: *Science Fiction: Its Nature, Faults and Virtues*. In: *The Science Fiction Novel: Imagination and Social Criticism*. Ed. B. DAVENPORT. Chicago 1969.

⁷ Zob. M. GŁOWIŃSKI: *Powieść i autorytety* [1967]. W: IDEM: *Prace wybrane*. Red. R. NYCZ. T. 3: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków 1998.

mizm „wysokiej” kultury (lub też nie posiadała dostatecznych kompetencji, aby za tą ostatnią podążać)⁸. Jeżeli w samej nazwie *science fiction* dostrzeżemy projekt pojednania (w ramach nowoczesnej kultury mieszczańskiej) nauki/techniki i sztuki, to jednocześnie utopijność (lub/i anachroniczność) tegoż projektu bywała dla najwybitniejszych przedstawicieli nurtu źródłem rozczarowań i frustracji⁹.

Dziewiętnastowieczny realizm, podobnie jak poświeceniowy racjonalizm i progresywizm tworzą kluczową tradycję „wysokiej” *science fiction*, która jej koryfeuszy – to logika, nie paradoks – prowadziła już to w stronę przesyczonej narastającym sceptycyzmem paraboli i groteski (Lem, bracia Strugaccy), już to w stronę mistycyzujących kosmologii (Arthur C. Clarke czy Isaac Asimov). Natomiast z perspektywy fantastyki naukowej jako nurtu literatury rozrywkowej kluczową tradycję, owszem, stanowił *romance*, tyle że w najszerszym rozumieniu, a więc niesprowadzającym się wyłącznie do fantastyki, lecz obejmującym przede wszystkim dawny romans awanturniczy, którego bezpośrednim przedłużeniem była, z jednej strony, powieść przygodowa dla młodzieży, z drugiej natomiast – formy literackie wyrosłe na łamach *pulp magazines*.

Oczywiście, *science fiction* – i jest to wyróżniająca ją cecha – sięga po motywy, które nie mieszczą się w horyzoncie możliwości współczesnej sobie technologii, przy okazji chętnie przekraczając czasoprzestrzenne ramy naszego świata, niekiedy też, miast odwoływać się do naukowych teorii i hipotez i ekstrapolować je, operuje takimi koncepcjami, które tylko powierzchownie, stylistycznie przypominają język „prawdziwej” nauki. Rzecz jednak w tym, że we wszystkich wypadkach SF rygorystycznie stosuje się do zasady prawdopodobieństwa

⁸ Por. spostrzeżenia Patricka Parrindera: „Nowoczesny optymizm naukowy osiągnął swój szczyt po roku 1920 jako reakcja na tradycyjne myślenie, które w powszechnym mniemaniu zaowocowało I wojną światową. Chociaż był to trend międzynarodowy, to swój najmocniejszy wyraz intelektualny znalazł on w Europie, a zwłaszcza w Wielkiej Brytanii, podczas gdy w Stanach Zjednoczonych najpełniej reprezentował go Gernsback i jego następcy w SF. Rozpowszechniony jest pogląd, że światopogląd naukowy stanowił ideologię nowej klasy społecznej inżynierów i techników, sektora drobnej burżuazji, która miała nadzieję na znaczny awans w znaczeniu i wpływach wraz z nastaniem planowanego porządku społecznego. H.G. Wells sam siebie widział jako proroka »Jawnej Konspiracji« naukowców, techników i przemysłowców, którzy obejmą rządy świata, podczas gdy i [J.B.S.] Haldane, i [J.D.] Bernal byli zwolennikami połączenia kolektywizmu z wysokim statusem specjalisty, co, jak im się zdawało, obserwowali w Związku Radzieckim”. P. PARRINDER: *SF a światopogląd naukowy*. W: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*. Wybór R. HANDKE, L. JEŹCZYK, B. OKÓLSKA. Poznań 1989, s. 358–359.

⁹ Gorzki rozrachunek z dorobkiem literatury fantastycznonaukowej przyniosła dwutomowa rozprawa Stanisława Lema pt. *Fantastyka i futurologia* (1970, 1972).

jako kluczowej reguły umożliwiającej porozumienie z czytelnikiem i uwiarygodniającej powieściowy świat. Pod tym względem *science fiction* najwyraźniej odbiega od nowoczesnej fantastyki, która opiera się – przywołajmy definicję Rogera Caillois¹⁰ – na wizji alternatywnego porządku ontologicznego lub też na konfrontacji, wtargnięciu w obręb takiego porządku, który odpowiada znanemu nam światu, czegoś nieznanego i złowrogiego, co zarazem z gruntu podważa ten porządek. O ile jednak taka definicja z powodzeniem sprawdza się w odniesieniu do fantastyki niesamowitości, powieści grozy, horrorów czy nawet *fantasy* (jeśli się zgodzić, że literackie neverlandy są przykładem alternatywnego porządku ontologicznego, w którym magia sympatyczna działa „naprawdę”), o tyle w przypadku *science fiction* sprawy wyglądają inaczej – tu bowiem wszelkie niezwykłości zostają ostatecznie uprawdopodobnione w sposób niesprzeczny z obowiązującym paradygmatem wiedzy.

Wyjaśnienie naszego problemu podsuwa rosyjski autor, Julij Kagarlicki:

Fantastyka [...] powinna była spotkać się z całkowitym zaufaniem czytelnika. I to nie dlatego, że była to fantastyka w ścisłym tego słowa znaczeniu naukowa, lecz dlatego, że pozostawała na poziomie jego poglądów i wyobrażeń.

Z takiego też, na przykład, założenia wychodził Jules Verne, pisząc w 1865 roku powieść *Z Ziemi na Księżyc*. Balon jako środek komunikacji kosmicznej nie budził już zaufania czytelnika. Za to pocisk artyleryjski powinien się wydać odkryciem nowym i znaczącym. Czy jednak sam Jules Verne wierzył w swój wymysł? Chyba nie. Świetnie przecież znał obliczenia teoretyczne, zgodnie z którymi żadne urządzenie nie jest w stanie nadać pociskowi już nie drugiej nawet, lecz pierwszej prędkości kosmicznej. Ówczesnego czytelnika jednak, nieznałego takich rachunków, nie mogło to zrazić – toteż nie przeszkadzało to i Verne’owi¹¹.

Ważne jest tu odniesienie horyzontu prawdopodobieństwa nawet nie do stanu wiedzy naukowej w danym momencie historycznym, lecz do utrwalonego w świadomości odbiorców wyobrażenia na temat tego, co nauka akurat uznaje za możliwe lub niemożliwe. Ponieważ

¹⁰ Zob. R. CAILLOIS: *Od baśni do „science-fiction”*. Przeł. J. LISOWSKI. W: R. CAILLOIS: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Wybór M. ŻUROWSKI. Słowo wstępne J. BŁOŃSKI. Warszawa 1967; R. CAILLOIS: *Granice science-fiction*. W: *Spór o SF...*

¹¹ J. KAGARLICKI: *Co to jest fantastyka naukowa?* Przeł. K.W. MALINOWSKI. Warszawa 1977, s. 39–40.

w związku z przeobrażeniami samej nauki, rozmaitym zasięgiem oraz skutecznością jej popularyzacji horyzont prawdopodobieństwa okazuje się historycznie zmienny, poszczególne motywy z czasem mogą utracić (lub zyskać) wiarygodność, niemniej sami pisarze *science fiction* „zawsze przestrzegali zasady prawdopodobieństwa”¹², co znaczy, że zawsze uwzględniali aktualne wyobrażenia na temat tego, co dopuszczalne w ramach obowiązującego paradygmatu wiedzy naukowej.

Powołując się na zasadę, której nauka dotąd nie odkryła, lecz którą mogłaby odkryć (w przyszłości, w świecie równoległym, na innej planecie itp.), autor czyni zadość założeniom epistemicznym, zgodnie z którymi wiedza ma charakter dynamiczny i kumulatywny, nieustannie przyrasta i jakkolwiek żadne formułowane w jej ramach konkluzje nie mają charakteru powszechnego, to każda kolejna koncepcja nadbudowuje się nad poprzednią i obejmuje zjawiska dotąd niewytłumaczalne (nieuwzględniane czy nawet niedostrzegane). Każda teoria jest przy tym sprawdzalna, potwierdzona eksperymentalnie, działa w praktyce. Nauki przyrodnicze stanowią nie tylko prawomocny język opisu, lecz także narzędzie dominacji oraz eksploatacji zewnętrznego świata, którego granice stale się rozszerzają. Owa dominacja zawsze pozostaje jednak względna, ogranicza ją ogrom tego, co jeszcze rozpoznane nie zostało, królewska pozycja nowoczesnego podmiotu zaś zawsze okazać się może iluzoryczna.

Jak zauważył Caillois, *science fiction* odpowiada takiej fazie nowoczesności, w której granice pomiędzy nauką a niesamowitym okazują się nieostre, sama nauka bowiem rezerwuje we własnym obrębie miejsce dla tego, co (pozornie) niesamowite¹³. Rola tej literatury polega na przemyśleniu antropologicznych konsekwencji hipotez czy spekulacji naukowych oraz na stawianiu czytelnika wobec idei wielości możliwych wariantów (na przykład przebiegu historii, alternatywnych logik czy też fizyk). Z jednej strony nauka i technika, z ich obietnicą niczym nieograniczonego zwiększania ludzkich możliwości, same mogą nabierać niesamowitych rysów, z drugiej natomiast – *n i e s a m o w i t o ś ć* sprowadzają do jej pozoru, poznawczej i emocjonalnej konfuzji, subiektywnego, chwilowego i prowizorycznego wrażenia (w najgorszym wypadku – stanu przejściowego), które następnie zostaje przewyciężone w ramach racjonalizacji, przywracającej nowoczesnemu podmiotowi jego absolutną pozycję. Aż do następnego kryzysu... W ten sposób fantastyka naukowa podtrzymuje ideę poznania naukowego jako synekdochę (*pars pro toto*), ośrodek, a zarazem upra-

¹² Ibidem, s. 47.

¹³ Zob. R. CAILLOIS: *Granice science-fiction...*

womocnienie dla całego nowoczesnego systemu zarządzania. Pretensje fantastyki do krytyki społecznej (ostrzeżenia przed negatywnymi następstwami procesów modernizacyjnych) mają zaś charakter systemowej autokorekty.

Jakkolwiek nie posiada charakteru werystycznego (choć i tu trzeba odnotować, że pisarze *science fiction* dbają na przykład o „prawdziwość” psychologiczną), to literatura SF, uznając progres poznawczy za główną siłę modernizacyjną, skupia się na „kulturowej” płaszczyźnie *vraisemblance*¹⁴, odwołując się do zespołu przekonań właściwych zorientowanej technokratycznie części publiczności mieszczańskiej, przywiązanej zarazem do tradycyjnych ideałów humanistycznych. Skoro zaś wedle Jonathana Cullera, „kulturowa” *vraisemblance*, wespół z płaszczyzną werystyczną, stanowi to, co formalisci nazywali *motywacją realistyczną*¹⁵, to w takim razie wypada skorygować liczne w literaturze przedmiotu głosy, które *science fiction* sytuują poza tradycją prozy realistycznej lub zgoła przeciwstawiają jej tę tradycję. Gwoli przykładu, Ryszard Handke, autor pierwszego w Polsce literaturoznawczego opracowania dotyczącego SF, twierdził, że *science fiction* „należy do literatury odrzucającej werystyczne naśladownictwo rzeczywistości”¹⁶. Jeśli można się z tym zgodzić, to tylko natychmiast dodając, że ów gest odrzucenia nie ma charakteru radykalnego, że utwory SF pod wieloma względami (na przykład psychologia postaci, naukowa lub pseudonaukowa motywacja zdarzeń) pozostają w zgodzie z weryzmem i mimetyzmem. Z kolei Andrzej Zgorzelski, autor najambitniej zakrojonej na polskim gruncie rozprawy teoretycznej na temat *science fiction*, oponował przeciwko włączaniu jej w obręb fantastyki, ale jednocześnie traktował SF jako przykład literatury... egzomimetycznej:

Panuje tu wszechobecny duch racjonalizacji, uczony już nie jest swego rodzaju „zwariowanym wyjątkiem”, lecz jednym z nas, ekspertem, specjalistą; wyobrażona podróż nie jest już niezwykłym wydarzeniem, lecz oczywistością, normalnym przemieszczaniem się w przestrzeni, choć może ona obejmować dalekie galaktyki. Tekst nie konfrontuje już ze sobą dwóch modeli rzeczywistości. [...] od początku wchodzimy w egzomimetyczny świat, nie oczekując tajemnic Nieznanego, „dreszczyków” emocji czy pouczenia,

¹⁴ Zob. J. CULLER: *Konwencja i oswojenie*. Przeł. I. SIERADZKI. W: *Znak, styl, konwencja*. Wybór i wstęp M. GŁOWIŃSKI. Warszawa 1977.

¹⁵ Ibidem, s. 192.

¹⁶ R. HANDKE: *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*. Wrocław 1969, s. 6.

lecz jakby dla prostej ciekawości przyjrzenia się innemu, niż nasz, modelowi rzeczywistości¹⁷.

Dodajmy, że swoje spostrzeżenia Andrzej Zgorzelski odnosił do „klasycznej” SF, której formuła ukształtowała się ostatecznie w połowie XX wieku. Kłopot tylko w tym, że ów „inny model rzeczywistości” okazywał się bezpośrednim przedłużeniem naszego modelu świata, jego ekstrapolacją (mniej o to, czy uzasadnioną) na Kosmos jako sferę poznawczej eksploracji. Bo też eksploracja ta okazała się przebiegać w sposób, który jeden z bohaterów Lemowej *Solaris* (1961), Snaut, charakteryzował w tych słowach:

Wcale nie chcemy zdobywać kosmosu, chcemy tylko rozszerzyć Ziemię do jego granic. [...] Nie szukamy nikogo oprócz ludzi. Nie potrzeba nam innych światów. Potrzeba nam luster. [...] Chcemy znaleźć własny wyidealizowany obraz [...]. Tymczasem po drugiej stronie jest coś, czego nie przyjmujemy, przed czym się broniemy [...]. Wyolbrzymiona jak pod mikroskopem nasza własna monstualna brzydota, nasze błazeństwo i wstydy!!!¹⁸

W *Solaris* najczęściej dopatrujemy się przypowieści o granicach ludzkiego poznania, którymi okazują się granice naszego antropocentrycznego (i fallogocentrycznego) języka. Warto bowiem pamiętać o brawurowej, ale bardzo dobrze uzasadnionej interpretacji Manfreda Geiera, który pisał o zderzeniu w paraboli Lema racjonalistycznego, dominującego pierwiastka męskiego z usytuowaną poza porządkiem symbolicznym, „bezproduktywnie produktywną” kobiecością¹⁹. W rzeczy samej, już otwierająca powieść scena, kiedy to Kelvin ląduje na platformie badawczej umieszczonej nad powierzchnią solaryjskiego oceanu, ewokuje akt seksualny, kończący się ejakulacją. W relacji Kelvina znajdziemy choćby taki wymowny opis:

dostrzegłem nadbiegłe fioletem bruzdy oceanu, które ujawniły słaby ruch,

niebawem przeczytamy zaś, że

¹⁷ A. ZGORZELSKI: *SF jako pojęcie historycznoliterackie*. W: *Spór o SF...*, s. 151–152.

¹⁸ S. LEM: *Solaris*. „Niezwyciężony”. Kraków–Wrocław 1986, s. 87.

¹⁹ M. GEIER: *Fantastyczny ocean Stanisława Lema. (Przyczynek do semantycznej interpretacji powieści Science Fiction „Solaris”)*. Przeł. R. WOJNAKOWSKI. W: *Lem w oczach krytyki światowej*. Wybór i oprac. J. JARZĘBSKI. Kraków 1989. Por. zamieszczoną w tym samym tomie inną interpretację Geiera, dotyczącą *Edenu* (1959).

zasobnik [z badaczem – K.U.] zahuścił się miętko owym szczególnym, zwolnionym ruchem [...] i obsunął się w dół²⁰.

Nic dziwnego, że już niebawem Kelvina nawiedzi jego „gość”, powstały z zespolenia dręczącego bohatera poczucia winy z niekontrolowaną produktywnością obcej planety.

Dodajmy do tego, że Lemowa parabola posiada również wymiar autotematyczny. Już w *Edenie* można było zauważyć jawną polemikę z klasyczną formułą *science fiction*²¹. Owa „wewnątrzpowieściowa krytyka powieści” została rozwinięta w *Solaris*, zyskała przy tym rys, można by rzec, genderowy. Krytyka poznawczych uroszczeń okazała się równoznaczna z krytyką fantastyki naukowej jako wyrazu „światopoglądu naukowego”. Chodzi przy tym o konwencję, która wyraźnie faworyzowała pierwiastek męski, zarówno w wymiarze ideowo-symbolicznym, jak i w planie komunikacji literackiej: wszak wśród autorów i czytelników SF zdecydowanie przeważali mężczyźni, choćby dlatego, że naukę i technikę tradycyjnie uważano za domenę tej płci. Można zaryzykować twierdzenie, że w utworach Lema jego mizoginizm okazał się usposobiony niezwykle autokrytycznie, sam punktował własne uroszczenia, obsesje i fobie (co następnie podjęte zostało również w „*Niezwykniętym*”, 1964, oraz w *Masce*, 1974).

Znaczenie twórczości Lema dla *science fiction* polega na tym, że krakowski pisarz, po stosunkowo krótkim okresie terminowania, dał utwory, które przewartościowały konwencję, ujawniając jej ograniczenia i wykraczając poza nie. Natomiast pod względem poetyki na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych jego pisarstwo zbliżyło się do formuły paraboli, bardzo ważnej zresztą dla polskiej prozy tego czasu. W tych dążeniach do przekroczenia konwencji fantastyki naukowej Lem, wbrew pozorom, bynajmniej nie był odosobniony. Rzecz w tym, że uczynił to jako jeden z pierwszych, no i z ogromnym artystycznym powodzeniem.

Dla porównania pozwolę sobie przywołać jeszcze jeden przykład. Chodzi o autora, którego twórczość śmiało można uznać za najbardziej osobliwą wśród propozycji polskich autorów SF z pokolenia Lema. Najambitniej pomyślanymi utworami w dorobku Czesława Chruszczewskiego (1922–1982) były powieści *Fenomen Kosmosu* (1975), *Gdy Niebo spadło na Ziemię* (1978) oraz *Powtórne stworzenie świata* (1979). Można je uznać za próbę stworzenia socjalistycznej *science fiction*,

²⁰ S. LEM: *Solaris...*, s. 10, podkr. – K.U.

²¹ Zob. A. SMUSZKIEWICZ: *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*. Poznań 1982, s. 240–241.

traktującej o świecie, w którym nie ma już żadnych społecznych konfliktów, a ludzkość, kierowana przez światłych przywódców, zdobywa świadomość kosmiczną. Opowiadając o świecie spełnionej utopii, Chruszczewski chętnie czerpał z tradycji baśni (w *Fenomenie Kosmosu* główny bohater międzygalaktycznej wyprawy zostaje wyznaczony spośród trzech kandydatów, z których każdy jest owocem eugenicznej hodowli; oczywiście, zwycięzcą okazuje się najmłodszy spośród „funkcjonalnych braci”). Operował przy tym konwencją narracyjną, zakładającą skrajną nierównorzędną relacji między onnipotentnym opowiadaczem a implikowanym odbiorcą, któremu nieustannie trzeba tłumaczyć i przypominać, skądinąd niezbyt skomplikowane, reguły powieściowego świata. Również bohaterowie z namaszczeniem, w sposób nieomal rytualny, powtarzają performatywne formuły:

– Słusznie porównuje się Układ Słoneczny do statku kosmicznego. Ziemię do kabiny. Założmy więc, że wyspa to schron w kabinnie. Kosmos otacza istoty rozumne wielostronną opieką, czuwa nad swoimi dziećmi. A przecież nie możemy się wyzbyć uczucia niepokoju.

– Bo dopiero USIŁUJEMY ZROZUMIEĆ – rzekł astronom – bo ciągle trwa rozwój umysłów ludzkich²².

Jednorodność mowy narratora i postaci sprawia, że powieściowy dialog okazuje się pozorny. Bohaterowie jedynie symulują proces poznawczy („założmy więc...”), podczas gdy w istocie wymieniają się sloganami, jak gdyby podrzucali sobie gotowe kwestie. Eksklamatoryczność tych formuł dodatkowo wzmacnia ich teatralny i rytualny charakter, przydając powieściowemu światu cechy totalności. Daleko posunięta schematyzacja postaci, natrętne moralizatorstwo, hieratyzacja stylu w połączeniu z pewnymi cechami właściwymi nowomowie (na przykład duża rola superlatywu, częste wyzyskanie czasowników bezosobowych) czyni z *science fiction* w wersji Chruszczewskiego przykład fantazji o spełnieniu utopii, która pogodziła kolektywizm z ideałem wszechstronnego rozwoju jednostki. Utopie Chruszczewskiego wykazują jednak cechy autorytarne, a pod pewnymi względami przypominają Płańską Rzeczpospolitą. Na czele tych utopii stoją mędrcy, najświatlejsi i najrozumniesi, którzy czuwają nad bezpieczeństwem obywateli, a zarazem troszczą się, aby ich podopieczni rozwijali świadomość przynależności do wspólnoty nie tylko wszechludzkiej, lecz także wszechkosmicznej. Hipertrofia tej troski znajduje wyraz dość

²² C. CHRUSZCZEWSKI: *Gdy Niebo spadło na Ziemię*. Poznań 1980, s. 98.

dwuznaczny, skutkiem czego odautorskiego opowiadacza można by zasadnie podejrzewać o ironię:

Było to jedno z wielu spotkań ekspertów czuwających nad bezpieczeństwem cywilizacji ziemskiej. Czuwano od kilkuset lat, doprowadzając czuwanie do perfekcji. Czuwali wszyscy wybitni specjaliści, czuwały wszystkowiedzące maszyny. Najdrobniejsze zakłócenia w codziennym rytmie życia poddawano wszechstronnej analizie, a wyniki badań przekazywano do resortowych central. Uczenni kontynuowali badania, po czym regionalne ośrodki przystępowały do eliminowania z życia dostrzeżonych, przeanalizowanych i rozpoznanych niebezpieczeństw²³.

Już na wstępie opowieści utopia okazuje się nieodróżnialna od kafkowskiego koszmaru²⁴. Trzeba też dodać, że entropijna hiperorganizacja w ramach utopii nie jest pociągająca dla wszystkich. W *Fenomenie Kosmosu* rozsadnikami fermentu są znudzone mężczyznami teoretykami kobiety, w kolejnej powieści rola Antagonistów przypadła „zacofanym” mieszkańcom Wyspy Wielkanocnej, którzy pozostając na obrzeżach utopii, nie przyswoili sobie jej reguł (inna rzecz, że „postkolonialny” syndrom wśród wyspiarzy podsycają destrukcyjne siły w Kosmosie – tak przynajmniej twierdzą liderzy utopii). Ostatecznie rażąca dysproporcja sił sprawia, że Antagoniści zostają bez trudu specyfikowani, natomiast zbuntowane kobiety z *Fenomenu Kosmosu* („po raz pierwszy od niepamiętnych czasów kobiety odmówiły posłuszeństwa”²⁵ – to uwaga jednego z mędrców) zadowolają się wizją ekscytującej międzygalaktycznej odysei, której zadaniem okazało się udowodnienie tego, co było do udowodnienia, to jest, że to właśnie ludzkość czy raczej zamieszkująca utopię nadludzkość stanowi największy „fenomen Kosmosu”.

Powieści Czesława Chruszczewskiego, a zwłaszcza pierwsza z nich, bywały zestawiane z oświeceniową powiastką w stylu *Podróży Guliwera*. Tyle że w wypadku Chruszczewskiego byłaby to „powiastka” z odwróconym znakiem wartości, bo zamiast szyderczej satyry czy wręcz narastającej mizantropii Swifta, mielibyśmy do czynienia z apologią ludzkości (jako nadludzkości). Naiwne moralizatorstwo odstręczało wielu czytelników, tym bardziej że na przełomie lat siedemdziesią-

²³ C. CHRUSZCZEWSKI: *Fenomen Kosmosu. Powieść*. Poznań 1979, s. 5.

²⁴ Tę dwuznaczność powieściowych arkadii Chruszczewskiego wydobył w swojej recenzji Maciej Parowski. Zob. M. PAROWSKI: *Czas fantastyki*. Szczecin 1990, s. 188–189.

²⁵ C. CHRUSZCZEWSKI: *Fenomen Kosmosu...*, s. 16.

tych i osiemdziesiątych w polskiej literaturze SF dojrzała formuła antyutopijnej *political fiction*, do której miała należeć kolejna dekada. Swoje znaczenie miało również to, że jako aktywista środowiska SF, ale też prezes poznańskiego oddziału ZLP Chruszczewski był działaczem, owszem, zasłużonym, jednak czułym na własną pozycję i chętnie korzystającym z wpływów²⁶. Nawiązań do Swifta zaś poszukiwać by należało raczej w twórczości Stanisława Lema, na przykład jako autora cyklu o podróżach Ijona Tichego.

Zdaję sobie sprawę z tego, że określenia „fantastyka naukowa” żadna siła nie wyrwie z krytycznego obiegu. Wszelako skłonny jestem twierdzić, że klasyczną SF z połowy lat pięćdziesiątych, a więc czasu, gdy w krajach anglosaskich tryumfy święcili A.E. Van Vogt, Robert Sheckley, Alfred Bester, John Wyndham, Robert Heinlein, kiedy zaczynały się literackie kariery Isaaca Asimova, Arthura C. Clarke’a, Briana W. Aldissa czy Stanisława Lema, rozpatrywać należy nie jako modyfikację fantastyki niesamowitości, lecz jako próbę odnowienia i rozszerzenia kodu realistycznego, ekstrapolowanego na domyślną przyszłość. Wszelako już niebawem taka formuła okazała się wyłącznie punktem wyjścia rozmaitych prób jej modernizacji. W tym też sensie *science fiction* włączyła się w historię nowoczesnej prozy.

²⁶ W rozmowie z redaktorem Wydawnictwa Poznańskiego, które w latach 1975–1992 prowadziło własną serię literatury SF (Chruszczewski, przynajmniej w początkowym okresie, był flagowym pisarzem tej serii), Maciej Parowski wyraźnie sugerował, że autor *Fenomenu Kosmosu* był pieszczochem ówczesnej władzy, która zapewniała mu między innymi szybką ścieżkę druku. Zob. M. PAROWSKI: *Czas fantastyki...*, s. 35–36.

Krzysztof Uniłowski

Fiction and Realism

S u m m a r y

In contemporary Polish terminology, the term “*fantastyka naukowa*” [“the scientific fantasy”], which is considered the equivalent of “science fiction”, associates this type of prose with the broadly understood genre of literary fantasy. The author emphasizes the fact that the roots of science fiction are different, with its origins in traditions of realism (and its idea of a writer studying and describing social life). In its entertainment variant, science fiction refers to the tradition of the “adventure romance,” and in this sense it can be linked with the “romance” category, in opposition to the category of “the novel.” It is, however, the only area where SF works may deviate from the probability principle, understood as a rule allowing for the rapport

with readers, and for the authentication of the world represented in a novel – also when writers only feign references to science or scientific theories. Such feigning, however, is a key element of the convention and it serves to reinforce the *vraisemblance* [“likelihood”] of the work.

Krzysztof Uniłowski

Phantastik und Realismus

Zusammenfassung

Der in gegenwärtiger polnischer Terminologie als Äquivalent für *science fiction* geltende Begriff „wissenschaftliche Phantastik“ (*the science fantastic*) lässt solche Prosawerke mit weit verstandener literarischer Phantastik assoziieren. Der Verfasser bemerkt, dass die Sciencefiction andere Quellen hat und von der Tradition des Realismus (typische Idee eines Schriftstellers, der das Gesellschaftsleben untersucht und darstellt) abstammt. In ihrer Unterhaltungsvariante bezieht sich Sciencefiction auf die Tradition des Abenteuerromans (*adventure romance*) und in dem Sinne darf sie mit der sich dem Roman entgegenstellenden Kategorie *Romanze* in Verbindung gebracht werden. Das ist aber der einzige Punkt, in dem die Sciencefiction-Werke von dem Wahrscheinlichkeitsprinzip abweichen dürfen. Das Wahrscheinlichkeitsprinzip ist eine Regel, die die Verständigkeit mit dem Leser ermöglicht und die Romanwelt glaubwürdig macht auch dann, wenn sich die Schriftsteller nur scheinbar auf das Wissen und wissenschaftliche Theorien berufen. Solch eine Vortäuschung ist jedoch das Hauptelement der Konvention und dient der Glaubhaftmachung (*vraisemblance*-nach Jonatan Culler) des Werkes.